

**БЕТХОВЕНСКАЯ СТИЛЕМАТИКА В ПОЛИФОНИЧЕСКОМ ПИСЬМЕ ИОГАННЕСА БРАМСА**

Творчество Иоганнеса Брамса, обширность его полифонического письма представляет собой богатый материал для изучения и требует осмысления музыковедческой наукой, ведь любое отдельное исследование того или иного жанра, формы либо произведения И. Брамса не будет полноценным без общего видения его полифонического наследия и связи с предшествовавшей ему исторической традицией.

В научной литературе, посвящённой жизни и творчеству И. Брамса, находим много фактов, свидетельствующих о важности для композитора наследия Л. Бетховена. В статье «Человек, учитель, художник» немецкого музыкального критика и композитора Густава Йеннера – единственного ученика Брамса по композиции (с 1888 по 1895 гг.), принадлежащей к наиболее ценным документальным текстам о Брамсе, читаем: «... желая придать мне уверенность в выполнении модуляций, он заставлял сочинять пьесы по модуляционно-му плану бетховенских и моцартовских *Adagio*. “Если Бетховен идёт из До-мажора в Ми-мажор, то и Вы так делайте. Раньше я тоже занимался этим” – говорил он мне» [4, с. 216]. Композитор рекомендовал Г. Йеннеру разобрать вплоть до мельчайших деталей строение моцартовских и, особенно, бетховенских сонатных *allegri*, «найти оправдание каждой ноте, а затем попытаться симитировать их на собственном тематическом материале» [4, с. 219]. Посредством овладения техникой имитации И. Брамс стремился развить мышление юного композитора, научив думать логически, и сделать более утончённым его музыкальное восприятие. Е. Царёва подчёркивает, что произведения Л. Бетховена «составляли основу репертуара, на котором воспитывался И. Брамс» [10, с. 23]. И. Брамс собственноручно *переписал* для подробного изучения партитуры Третьей и Пятой симфоний Л. Бетховена из библиотеки своего учителя Э. Марксена, участвовал как пианист в исполнении бетховенской камерно-инструментальной музыки. И. Брамс был и прекрасным исполнителем двух фортепиан-

ных концертов Л. Бетховена – Пятого (в своём переложении) и Четвёртого, к которому создал каденции (к первой части и финалу).

Особое значение творчества Л. Бетховена для музыки И. Брамса часто подчёркивается исследователями (М. Друскиным, Е. Царёвой, Ф. Грасбергером, В. Конен, Е. Мревловым, В. Холоповой и др.). Так, И. Слоним пишет о фортепианной сонате И. Брамса оп. 5: «Значение Брамса, как преемника ... Л. Бетховена, ощущается в финале с особой полнотой» [7, с. 16]; автором отмечается интонационное родство начала сонаты В-dur оп. 106 Л. Бетховена и сонаты C-dur оп. 1 И. Брамса. И всё же *полифоническая традиция Л. Бетховена*, продолжающая своё развитие в особенностях музыкального письма И. Брамса, в исследовательской литературе остаётся в тени.

Одной из главных заслуг Л. Бетховена перед историей полифонии, согласно В. Протопопову, является полифонизация сонатной формы. В финале квартета оп. 59 № 1 Л. Бетховена полифония становится «ведущим принципом» [5, с. 401]: голоса ансамбля образуют свободно развивающиеся мелодические линии. Финал сонаты оп. 110 представляет собой масштабную фугу. Л. Бетховен также закрепляет фугу (фугато) в составе вариаций (например, Вариации оп. 35) и в составе разработки (финал Сонаты оп. 101, Третьей симфонии и др.). Со всей полнотой И. Брамс продолжает бетховенскую линию полифонизации сонатной формы. Одним из ярких тому примеров является финал виолончельной сонаты оп. 38. Полифония пронизывает всю первую часть, главная партия дана в фугированном изложении. В связующей партии встречаем каноническую секвенцию второго рода, в разработке – первого.

Для финала первого струнного квинтета F-dur оп. 88 И. Брамс избрал излюбленное Л. Бетховеном сочетание фуги с сонатной формой. К. Гейрингер отмечает, что непосредственным образцом для И. Брамса послужил финал струнного квартета оп. 59 № 3 Л. Бетховена, где различные темы представляют собой варианты фугированно изложенной главной темы или контрапункты к ней [1, с. 253].

В фактуре *поздних* фортепианных сонат Л. Бетховена и фактуре фортепианных сонат И. Брамса оп. 1, 2, 5 обращают на себя внимание разделы, выдержанные в виде выразительного *двухголосия*. Как представляется, такие «очаги» двухголосной полифонии наглядно являют

процесс преодоления гомофонии и высвобождения линейной энергии мелоса, приводящей к мелодической самостоятельности, интонационной и смысловой значимости голосов. Показательно строение экспозиции *Allegro* последней сонаты Л. Бетховена: после унисонного изложения темы в первом предложении и гомофонного второго предложения периода следуют три проведения темы в свободном двухголосном полифоническом изложении (c-moll, Es-dur, As-dur), выполняющие функцию связующей партии.

Вслед за Л. Бетховеном, в финале сонаты f-moll И. Брамса густая аккордовая фактура второй темы побочной партии в первом проведении сменяется *двухголосным канон*ом во втором проведении с неизменным лишь первым восьмитактом темы. По наблюдению И. Слонима, данная тема «интонационно близка теме финала девятой симфонии Л. Бетховена и имеет здесь тот же смысл» [7, с. 16].

Таким образом, в творчестве обоих мастеров обнаруживается общая логика в применении фактурных приёмов в изложении и развитии тем сонатной формы: первое предложение периода часто выдержано в гомофонном складе, второе – в полифоническом.

В первой части *квартета И. Брамса ор. 60* на предыктовом органном пункте разработки последовательно сменяются двухголосный канон в октаву (альт-скрипка), имитация (свободный канон) в дециму и трёхголосная имитация, переходящая в секвенцию. Динамическое нарастание с усилением напряжённости звучания музыки, как характерная черта предприизных построений Бетховена, возникает в данном квартете И. Брамса благодаря сокращению времени вступления голосов (от такта до одной четверти), изменению интервала вступления и увеличению их количества.

В качестве яркого примера продолжения бетховенской традиции более подробно остановимся на *фуге* И. Брамса из *Фортепианных вариаций на тему Генделя ор. 24 B-dur (1861)*. В. Протопопов, называя И. Брамса в ряду композиторов, испытавших «влияние принципов бетховенской фуги» [6, с. 427], указывает именно на эту фугу как яркий образец подобного воздействия.

Монументальная четырёхголосная финальная фуга фортепианных вариаций ор. 24 соответствует торжественному тону всего произведения. Тема структурирована как императивное ядро и подхва-

тывающая его фаза развёртывания в виде равномерного движения шестнадцатыми. Начальный ямбический мотив от I ко II ступени развивается секвентно. Тональная ясность (B-dur) и диатоничность темы подчёркиваются полной несовершенной каденцией на тонической терции в основной тональности. Выразительным интонационным моментом фазы развёртывания является нисходящее движение V-III-II-I, в котором обнаруживает себя знаменитый золотой «ход валторны», особенно явный при проведении темы в верхнем голосе в тональности доминанты (благодаря этому ходу возникает параллель с симфоническими произведениями композитора, – достаточно вспомнить золотой ход валторны в Четвёртой симфонии).

Противосложение к теме удержанное и представляет собой прямолинейное восходящее движение, устремлённое к тональности доминанты (F-dur), с последующими активными ямбическими скачками к гармоническим устоям лада.

Что же касается параметра порядка вступлений голосов, то в экспозиционной части фуги B-dur голоса вступают попарно, сначала – альт и сопрано, затем – бас и тенор.

Непрерывности развития музыки способствуют взаимодополняющая ритмика и характерное для жанра фуги вуалирование кадансов (см. движение альты и баса в момент экспозиционного проведения темы фуги тенором, а также завершающее экспозиционную часть проведение темы в теноровом голосе с нисходящим вариантом удержанного противосложения в верхних голосах в терцовом удвоении). Вслед за небольшой интермедией (такты 9–10) на интонационном материале темы, подвергающейся активному тональному развитию, в нюансе *forte* в основной тональности звучит дополнительное проведение темы у сопрано с секстовым удвоением альтовым голосом (тт. 11–12). Если до сих пор стиль фуги явно походил на баховский, то в этом фрагменте «прорываются» романтическая свобода и песенность: подобные «удвоения-вторые» – излюбленный приём Брамса.

При проведении темы в верхних голосах (сопрано и альт в движении секстами) постепенно образуется интонационно-ритмическая общность между нижними голосами (тенором и басом), где продолжается движение шестнадцатыми. Таким образом, голоса попарно контрастируют друг другу. Контраст направлений мелодического

движения голосов дополняется «скрытым двухголосием» нижнего пласта, возникающим вследствие октавных перебросов.

В первом разделе второй интермедии, выдержанной в нюансе *piano* на доминантовом органном пункте «фа» (тт. 13–24), происходит уплотнение, сгущение фактуры, которое стимулирует ритмическое и мелодическое развитие каждого голоса. Для этого интермедийного раздела характерно «мерцание» тональностей F-dur и f-moll. На фоне стаккатного движения в басовом голосе осуществляется кратковременный переход из F-dur в основную тональность B-dur, после чего следует второй раздел интермедии в тональности Es-dur. В нём присутствует характерный регистрово-фонический контраст, – большая / вторая октавы; одноголосное соло баса / терцовая (секстовая) втора верхнего пласта. Так, незаметно, «полифония голосов» перерастает в характерную для стиля Брамса «полифонию голосов / пластов», порождаемую романтической свободой использования колористики фортепианной фактуры.

Если интонационной основой первого раздела интермедии был фанфарный мотив – второй такт темы, то источником развития во втором разделе становится начальная интонация темы фуги. Развитие приводит к тональности b-moll. Рассмотрим подробнее развивающую часть фуги, сосредоточив внимание на логике тонального движения и модификациях темы.

Развивающий раздел начинается проведением темы в басу в b-moll. Тема подвергается небольшим интонационным изменениям: восьмую паузу заменяет нисходящий октавный ход, рождающий скрытый дополнительный полифонический голос в басу, появление которого расширяет регистровую палитру фортепиано колористикой большой октавы. Обновлению звучания темы способствуют излюбленная Брамсом «гармоническая фигурация» в партии верхнего голоса (в частности, движение по звукам уменьшённого септаккорда) и эллипсис.

Для следующего проведения темы характерно сопоставление одноименных тональностей F-dur и f-moll, уже встречавшееся в первом разделе второй интермедии. После проведения темы в тональности Des-dur в нюансе *piano* звучит тема в обращении, с необычной для фуги ноктюрновой фактурой в басу, выделяющаяся и своим лири-

ческим характером, который сохраняется в следующем проведении. Кульминационный всплеск совпадает со следующей интермедией, где осуществляется дальнейшее развитие темы-ядра и происходит поворот к основной тональности – B-dur (тт. 48–49). «Мерцание» одноименных тональностей (B-dur, b-moll) отличает проведение темы в басу в увеличении; затем тема в увеличении звучит у сопрано, с характерным штрихом стаккато, внося элементы скерцозности.

Таким образом, Брамс расширяет образную амплитуду фуги, так как проведения темы становятся носителями разных семантических типов – лирического, скерцозного и др. Это качество, на наш взгляд, приводит в рассматриваемом сочинении к преодолению образа барочной фуги, остающегося важной чертой семантического облика многих фуг композитора. Можно сказать, что проведения темы в данной фуге подобны вариациям, ярким примером чему служит проведение темы в верхнем голосе на фоне аккордовых фигураций в басу (тт. 33–34).

Масштабная интермедия, состоящая из двух контрастных разделов (тт. 59–74), приводит к основной тональности, в которой начинается третья, заключительная, часть фуги. Тема звучит на *forte* одновременно у сопрано в характерном секстовом удвоении и у баса в обращении в терцовой дублировке. В заключительной интермедии, имеющей черты масштабной коды, устанавливается органнй пункт на доминанте основной тональности. Голоса объединяются в полнозвучные аккорды, на фоне которых в октавном удвоении секвенчно развивается начальная интонация темы. Кода фуги имеет черты масштабных сонатно-симфонических код и становится кульминацией всего цикла.

Итак, в данной фуге И. Брамса наблюдаем органичное сочетание *принципов фуги, вариационной формы* (близость некоторых проведений темы вариациям) и *сонатности* (проведение темы в тональности доминанты – F-dur / f-moll, масштабная кода).

Попытаемся выявить общие черты *B-dur'ной фуги Брамса и B-dur'ной фуги финала сонаты Бетховена op. 106 № 29*. Прежде всего, обе фуги буквально пронизывает стремительное движение шестнадцатыми, выступающее в качестве символа «вечного движения». Брамс, как и Бетховен, достигает значительного разнообразия

звучания благодаря охвату широкого диапазона, регистровому размаху в проведениях темы, её октавных дублировках, свободному её преобразованию (обращение, увеличение, варьирование), активному применению терцовой и секстовой вторы.

Характерные для фуги Бетховена частые и многочисленные модуляции и тональные отклонения в фуге И. Брамса достигают ещё большей тонкости и свободы, когда мерцания мажоро-минора в проведениях темы сочетаются со стремительным мелодическим развитием.

В обеих фугах обращает на себя внимание симфоническая трактовка фортепиано («золотой ход валторны» в экспозиционной части фуги Брамса, различные выразительные «соло» деревянных духовых и струнных в фуге из сонаты Бетховена). Наиболее ярко связь с масштабными сонатно-симфоническими циклами Бетховена ощущается в торжественной коде фуги Брамса.

Продолжая бетховенскую традицию, Брамс *при проведении темы быстро переходит из одного регистра в другой*. Как представляется, эта дань бетховенской полифонии становится чертой, отличающей полифонию Брамса от линейно-мелодической полифонии Баха.

Описанные интертекстуальные связи являются имплицитными, поскольку проявляются в отдельных приёмах и особенностях музыкального языка.

Далее кратко остановимся на *полифонических приёмах в симфонической музыке* обоих мастеров. Приверженность к традиции Бетховена ярко заявила о себе, прежде всего, в Первой симфонии Брамса в масштабах инструментальной драмы. Сочинение получило в среде музыкантов афористичное название – «Десятая симфония Бетховена».

Это сочинение, по мнению немецкого музыковеда Ф. Грасбергера, проникнуто «духом неприятия действительности, бунтарства и борьбы и – в конечном счёте – торжества» [2, с. 41]. И. Соллертинский отмечает важность в Первой симфонии И. Брамса бетховенской идеи «от мрака к свету» [8, с. 247]. Не случайно крайние точки тонального движения симфонии – c-moll и C-dur. К приведённым выше трактовкам приближается и толкование смысла музыки И. Брамса Е. Царёвой: «соотношение темы вступления и темы валторны [в IV части] раскрывает концепцию симфонии – идею прео-

доления ... противоречий, неумолимых “шагов судьбы” через слияние с природой и красотой мира» [10, с. 208]. От своего великого предшественника И. Брамс унаследовал приёмы мотивной разработки и трактовку симфонии как музыкальной драмы, объединённой определённой поэтической идеей. Полифония буквально пронизывает музыкальную ткань симфонии, формируя лирико-романтическую и драматическую сферы её образности. Вторая тема побочной партии финала, звучащая у гобоя на фоне контрастной хроматической линии баса (тт. 132–141), отличается большой эмоциональной открытостью и становится ярким проявлением романтических черт полифонического письма Брамса.

Главная партия финала – наиболее показательный пример цитатной формы интертекста. Её интонационным первоисточком, своеобразным *cantus primus factus* (букв. – «первичный напев») является знаменитая «тема радости» из Девятой симфонии Бетховена. Эта тема в Первой симфонии Брамса становится носителем идеи соборности. Она поручена партии первых скрипок, а родственные ей варианты – низким струнным (тт. 62–70). Развивая главную партию финала, Брамс, в отличие от Бетховена, делает акцент на плагальности, привнося в интонационный строй темы черты песенности (тт. 70–74). Тема звучит трижды: у струнных, у деревянных духовых инструментов и, в заключение – у всего оркестра. Троекратное проведение темы главной партии, на наш взгляд, не случайно, выражая не только символическое значение числа три, но и стремление композитора представить тему как символ нерушимой истины. Обращение к цитированию связано с желанием Брамса «испытать» своё творческое воображение, находя иные интонационно-тематические, композиционные и драматургические решения, чем его великий предшественник. В одном из писем периода работы над симфонией Брамс говорит о том, что ему трудно писать, чувствуя за собой шаги гиганта (имея в виду Бетховена) [3, с. 39]. Сознательно ставя себя в ситуацию прямого творческого диалога с непререкаемым авторитетом, Брамс вынужден каждый раз искать новое переосмысление текста-первоисточника. Данный процесс сам по себе служит творческим импульсом, побуждая писать новые композиции и вовлекая в стилевой полилог.



«Гениальным проявлением новаторской трактовки полифонии у Л. Бетховена, – писал В. Протопопов, – было использование её как средства нарастания драматической напряжённости» [6, с. 389]. Эту линию И. Брамс продолжает развивать в своих симфонических *фугато*. Таково *фугато* из разработки I части Второй симфонии, где динамика развития при движении к кульминации приводит к драматизации лирической сферы (тт. 204–220). Нарастание драматического напряжения звучания, мощное энергетическое нагнетание в бетховенских *фугато* служило для И. Брамса некой драматургической моделью. Как правило, *фугато* в разработках сонатных форм Л. Бетховена выступает как самостоятельный раздел, подготавливаемый каденцией с последующим снятием всех голосов, кроме вступающего нового голоса с новым тематическим материалом; у И. Брамса – в отличие от Л. Бетховена – не всегда *фугато* обособлено от прочих разработочных построений. Оно может незаметно начинаться и так же прекращаться, растворяясь в имитациях и дальнейшем течении музыкальных событий, как и *фугато* в разработке I части Второй симфонии.

Продолжая традицию Бетховена, Брамс достигает в симфониях высокого драматического напряжения во многом благодаря частому применению канонической техники. Примеров, иллюстрирующих данный тезис, достаточно. В разработке I части Третьей симфонии каноническая секвенция способствует драматизации лирической сферы (см. развитие П. П., тт. 90–98), при этом *риспоста* – обращённый вариант *пропосты*. В I части Четвёртой симфонии в разработке встречаем трёхголосный канон, усиливающий напряжение звучания и приводящий к появлению тематического элемента побочной партии (тт. 168–185).

В разработках симфоний И. Брамса, в отличие от его предшественника, видим, говоря словами В. Холоповой, «безраздельное царство страстных и лирических чувств, ведомое непредсказуемой фантазией романтика» [9, с. 343]. Действительно, богатство фантазии, стремительность тематического развития приводят к тому, что любой раздел формы может стать местом появления нового тематизма и радикально нового типа эмоциональной экспрессии.

**Подведём итог.** Исполнение произведений Л. Бетховена разных жанров (концерты, сонаты, камерно-инструментальные ансамбли)

и сочинение каденций к его концертам, несомненно, повлияли на творческие устремления И. Брамса. Трансформация же фуги в творчестве Л. Бетховена стала для И. Брамса мощным импульсом её дальнейшего реформирования в направлении большей свободы формы, органичного сочетания внутри неё принципов других форм (вариационности, сонатности и др.).

Вслед за Л. Бетховеном И. Брамс продолжает идею *преобразования формы фуги*, в результате чего мы можем наблюдать увеличение масштабов целого и частей, взаимодействие гомофонии и полифонии, мощную оркестровую звучность и регистровый размах темы, завершение фуги масштабной кодой (фуга из Фортепианных вариаций на тему Генделя ор. 24 B-dur).

Продолжая традицию Л. Бетховена, И. Брамс развивает *линию полифонизации сонатной формы*, применяя полифонию как мощное средство нарастания напряжённости драматургического развития (симфонические фугато), достигая в симфониях высокого драматического накала благодаря широкому диапазону оркестровой фактуры с частым применением канонической техники (фугато из разработки I части Второй симфонии). При этом в сочинениях И. Брамса всегда ощущается стихийная эмоциональность и глубина чувств, свойственные композитору-романтику.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Гейрингер К. Иоганнес Брамс [Текст] / К. Гейрингер. — М. : Музыка, 1965. — 431 с.
2. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс [Текст] / Ф. Грасбергер ; пер. с нем. В. Г. Шнитке. — М. : Музыка, 1980. — 71 с.
3. Друскин М. С. Иоганнес Брамс [Текст] / М. С. Друскин. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1970. — 111 с.
4. Йеннер Г. Человек. Учитель, художник [Текст] / Густав Йеннер // Музыкальная академия. — 1998. — № 1. — С. 210–219.
5. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века [Текст] / В. Протопопов ; [общ. ред. Т. Н. Ливановой]. — М. : Музыка, 1985. — 494 с. — (История полифонии ; вып. 3).
6. Протопопов В. Западноевропейская музыка XVIII–XIX веков [Текст] / В. Протопопов ; [общ. ред. Т. Ершова]. — М. : Музыка, 1965. — 616 с.

7. Слоним И. Брамс – фортепианная соната *f-moll* op. 5 [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусств. [17.00.02] / И. Слоним ; МГК им. П. И. Чайковского. — М., 1956. — 18 с.

8. Соллертинский И. И. Симфонии Брамса [Текст] // Музыкально-исторические этюды / И. И. Соллертинский ; вступ. ст. Д. Д. Шостаковича ; ред.-сост. М. Друскин. — 2-е изд. — Л. : Музгиз, 1963. — С. 276–299.

9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений [Текст] : учеб. пособие. / В. Н. Холопова. — 2-е изд., испр. — СПб. : Лань, 2001. — 496 с.

10. Царёва Е. Иоганнес Брамс [Текст] / Е. Царёва. — М. : Музыка, 1986. — 382 с.

11. Червинская Н. Интертекстуальный подход к изучению полифонического письма Й. Брамса [Текст] / Н. Червинская // Австрійська музична культура на перехресті епох і традицій : междунар. науч.-практ. конф., 26–27 бер. 2009 р. / Харк. держ. акад. культури ; [відп. за вип. І. І. Польська]. — Харків, 2009. — С. 17–18.

12. Червинская Н. Творчество Ф. Мендельсона и И. Брамса в свете национальной стилиевой традиции [Текст] / Н. Червинская // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова]. — Харків, 2009. — Вип. 24 : Постать митця у художньому просторі міста. — С. 197–206.

13. Червинська Н. Варіації op. 56 а Й. Брамса на тему Й. Гайдна [Текст] / Н. Червинська // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Л. В. Русакова]. — Харків, 2009. — Вип. 27 : Й. Гайдн – І. Котляревський: мистецтво оптимізму. — С. 61–71.

14. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления / К. Южак // Полифония : сб. теоретич. ст. / [сост. и ред. К. Южак]. — М. : Музыка, 1975. — С. 6–62.